



Fig.1. Alegre & Piñero. Surco.  
Diversos materiales, diámetro 33 cm., 2017.

# Más allá del lienzo (y de la pintura): proyectos pictóricos en el campo expandido

*Beyond the canvas (and of the painting): pictorial projects in the expanded field*

**Belén Mazuecos Sánchez**

Universidad de Granada, España  
bmazue@ugr.es

## Resumen

Partiendo del desbordamiento de la idea tradicional de pintura, reconstruimos la genealogía del arte expandido, revisando los principales antecedentes que han dilatado el campo artístico hasta tornarlo elástico. El artículo se centra en el trazado de una cartografía de la pintura expandida que registra las declinaciones de su práctica hoy.

**Palabras clave:** arte expandido; pintura expandida; campo expandido; arte contemporáneo; arte emergente; hibridación; glocalización; interdisciplinariedad.

## Abstract

*Starting from the overflowing of the traditional idea of painting, we reconstruct the genealogy of expanded art, reviewing the main antecedents that have widened the artistic field until it becomes elastic. The article focuses on the mapping of expanded painting that records the declensions of its practice today.*

**Keywords:** expanded art; expanded painting; expanded field; contemporary art; emerging art; hybridization; glocalization; interdisciplinarity.

## Introducción: Desbordando la idea tradicional de pintura

Partiendo del desbordamiento de la idea tradicional de pintura y de la transgresión de sus límites físicos y/o conceptuales, este artículo arranca con una sucinta presentación del estado del arte y de las condiciones en que éste se desarrolla en la actualidad, considerando la hibridación como consecuencia lógica de los efectos de la globalización en las sociedades del conocimiento y la información. Analizaremos algunos de los rasgos que caracterizan las prácticas artísticas hoy, considerando como fondo de contraste la era del capitalismo

cultural, la revolución digital y la postproducción<sup>1</sup>. Una vez esbozado el marco de actuación en el que nos situamos, se considerarán algunos referentes paradigmáticos para reconstruir una suerte de genealogía del arte expandido y dilatar el campo artístico hacia una categoría elástica del arte. Para ilustrar los distintos casos de estudio prestaremos especial atención a algunos proyectos expositivos producidos por La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea de la Universidad de Granada durante el período 2016-2018, en colaboración con el Proyecto de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad “Artes visuales, gestión del talento y marketing cultural: Estrategias de construcción del *branding* y desarrollo de una *network* para la promoción y difusión de jóvenes artistas-ARTAPP [HAR2014-58134-R]”.

En la actualidad, la revisión y redefinición de las distintas disciplinas artísticas ha diluido las fronteras entre compartimentos originariamente estancos, conformando un fecundo territorio poroso, atravesado por propuestas eclécticas que resultan difícilmente clasificables. La idea tradicional de pintura evoluciona y se ramifica en diferentes comportamientos pictóricos dúctiles y maleables, que invaden con rotundidad la escena artística contemporánea, consintiendo la emergencia de prácticas híbridas que emanan de una actitud pictórica y resultan de enriquecedores trasvases y fructíferos contagios interdisciplinarios que, en ocasiones, superan el formato cuadro física y/o conceptualmente o renuncian a la pintura como material para lo pictórico. David Barro acuña el término “pintura reencarnada”, para definir este fenómeno de proyección de la pintura en otros soportes o de manifestación de lo pictórico mediante otras herramientas<sup>2</sup>.

El engrosamiento de la idea misma de arte —y su imposibilidad de acotación—, resultado del mestizaje entre disciplinas y de la disolución de los límites entre arte y vida (que comporta la contaminación del arte con otras esferas de la cotidianidad), obedece a un cambio de paradigma del arte que admite nuevas variables como la incorporación de materiales experimentales y elementos extra artísticos (o, incluso, la posibilidad de prescindir de ellos, contemplando una dimensión intangible de la obra que resulta de un proceso de “anorexia del arte”<sup>3</sup>), la dialéctica entre presentación y representación, e incluso la importación de metodologías propias de otras disciplinas, facilitando la colonización de nuevos entornos de exhibición y la imbricación del arte con la realidad, para optimizar la contextualización de los productos artísticos contemporáneos que transgreden los rígidos corsés impuestos por la ortodoxia.

Probablemente, la contaminación simbiótica entre lenguajes haya provocado las transferencias de algunos rasgos propios del dibujo, la escultura, la instalación, la *performance*...o la vida, a la pintura actual y viceversa... Como resultado, proliferan comportamientos artísticos que expanden infinitamente las posibilidades de la pintura<sup>4</sup>.

1. BOURRIAUD, N., *Post Producción. La cultura como escenario: Modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2004.

2. BARRO, D., “La pintura, lo pictórico y otra vez la pintura”, en SOBRINO, M.L. y FERNÁNDEZ, A., eds., *Arte + Pintura*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2015, pág. 59.

3. BONITO, O., “L’anoressia dell’arte (in forma autoriflessiva)”, en *Gratis, A bordo dell’arte*, Milán, Ed. Skira, 2000, págs. 229-235.

4. BARBANCHO, J.R., “El arte actual en el campo expandido. La hibridación de los géneros”, en <http://juanramonbarbancho.blogspot.com.es/2009/10/el-arte-actual-en-el-campo-expandido-la.html>. (Fecha de consulta: 21/09/2016) y BARBANCHO, J.R., “La pintura como territorio híbrido”, en [http://www.fernandomromo.com/html/images/obras/feedbackstage\\_canvas/texts/Text\\_Barbancho\\_ES.pdf](http://www.fernandomromo.com/html/images/obras/feedbackstage_canvas/texts/Text_Barbancho_ES.pdf). “FeedBackStage” en Casa Góngora, Córdoba. 9 junio-10 julio 2011. (Fecha de consulta: 1/09/16).



En la escena artística actual son muchos los ejemplos que ilustran las diferentes estrategias de trascendencia y expansión del concepto tradicional de pintura por lo que resulta evidente que en la actualidad se ha consolidado una definición dilatada del arte (anticipada por Duchamp y Beuys, y antes aún por artistas humanistas como Leonardo Da Vinci y su visión holística de las artes) que, desmontando tipologías, amplifica sus posibilidades en el campo fecundo de un arte expandido<sup>5</sup>.

### 1. La “Glocalización” como causa y la Hibridación como efecto en la escena artística contemporánea

En la era del capitalismo cultural e informacional y la revolución digital, la globalización ha introducido importantes modificaciones en los procesos de creación, producción, difusión y consumo artísticos. En las llamadas sociedades del conocimiento contemporáneas, —caracterizadas por el nomadismo, la multiculturalidad, la circulación frenética de flujos de información y la disolución de las coordenadas espacio-temporales—, la interculturalidad y los fenómenos de la globalización y la “glocalización”<sup>6</sup> tienen su impacto también en la producción artística contemporánea, siendo la hibridación de discursos, lenguajes y procesos una de sus principales consecuencias.

La “glocalización” o gestión armoniosa de lo local y lo global (como causa) y la “hibridación” trans-cultural y transdisciplinar (como efecto), son rasgos característicos del arte internacional actual.

Bajo las nuevas condiciones de las sociedades de la información, el artista posmoderno se convierte en un perpetuo viajero (físico o virtual), en un caníbal cultural ávido por nutrirse de la otredad. Los artistas actuales tienen hoy a su disposición múltiples fuentes para inspirarse. La posmodernidad se caracteriza por el recurso constante a las citaciones y al ensamblaje, desarrollando una actitud neobarroca<sup>7</sup>, apropiacionista. Los viajes a importantes eventos culturales como la Bienal de Venecia o la Documenta de Kassel, o la visita a prestigiosas ferias internacionales de arte como Art Basel —que constituyen en sí mismos contextos globalizados de alta interculturalidad e interdisciplinariedad—, o el acceso a los flujos de información que discurren por Internet, posibilitan este “nutrirse del otro”, expandiéndose el espectro de las transferencias culturales<sup>8</sup>.

La antropóloga del arte, Lourdes Méndez distingue dos dinámicas indisociables de la mundialización: la globalización y la glocalización, entendiendo por la primera el acelerado proceso de interdependencia global en el mundo actual, y por la segunda la interpenetración entre lo global y lo local, y el hecho de que todo colectivo humano participe de la globalidad a la par que posee una identidad cultural específica<sup>9</sup>.

5. PERNIOLA, M., *El arte expandido*, Madrid, Casimiro Libros, 2016.

6. El neologismo “glocalización”, (formado al intersectar las palabras “globalización” y “localización”), introducido en el discurso académico por el sociólogo americano Roland Robertson en 1992 y retomado años más tarde en 1998 por el alemán Ulrich Beck, encuentra su origen en el término japonés “dochaduka”, acuñado en el ámbito del marketing para definir el compromiso de Japón con la economía global, basado en la estratégica relación entre lo global y lo local. Este concepto hoy se ha extendido al ámbito de la cultura.

7. CALABRESE, O. *La era neobarroca*, Madrid, 1999.

8. FREIXANES, J., *De Magiciens de la terre a Partage d'exotismes. Intercambios panculturales en la era de la globalización*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Granada, 2004.

9. MÉNDEZ, L., “Globalización y glocalización en los mundos del arte actual”, *ZEHR*, n° 42, 2000, págs. 28-31.

Para Néstor García Canclini, lo local no puede ser comprendido sin considerar lo global ya que las sociedades contemporáneas, híbridas y mestizas, se caracterizan por una antropofagia selectiva, ávida por incorporar elementos de fuera pero enriqueciéndolos con las propias señas de identidad culturales<sup>10</sup>.

En este sentido, la interculturalidad y los fenómenos de la globalización y la “glocalización” (como resistencia frente a la globalización) se convierten en temas y estrategias recurrentes en la producción artística contemporánea, híbrida y mestiza.

## 2. Dilatando el campo: hacia una categoría elástica del arte

La pintura como proceso lento y espacio acotado que exige una mirada pausada, contrasta con los ritmos frenéticos de consumo de imágenes impuestos por las sociedades de la información y las NN.TT., y se fragmenta en múltiples poéticas personales que conservan la pintura como tradición (y no tanto como técnica).

Una vez introducidas las condiciones en que se desarrolla el arte actual y la disolución de los límites entre disciplinas, trataremos de reconstruir la genealogía del concepto de arte expandido<sup>11</sup>, identificando los distintos hitos que han supuesto un punto de inflexión en la definición tradicional de los géneros, anticipando la actual categoría elástica del arte, que trasgrediendo los límites impuestos por la modernidad ha dilatado su campo de acción hasta provocar una profunda crisis de legitimidad del arte en la posmodernidad<sup>12</sup>.

### 2.1. Genealogía del arte expandido. El viraje del paradigma:

de Clement Greenberg a Daniel Buren, Rosalind Krauss y Douglas Crimp

La ortodoxia de la modernidad comienza a ser obviada a finales de los 60 y principios de los 70 por muchos artistas que buscaban los medios más adecuados para vehicular su propósito expresivo, sin importarles transgredir los límites formales o conceptuales que tradicionalmente encorsetaban las distintas disciplinas artísticas. Tal es el caso de movimientos como *Fluxus*, el *Accionismo Vienés*, las primeras manifestaciones del *Body Art*, el *Land Art* o el *Arte Povera*... hasta desembocar en el *Arte Conceptual*.

Desde finales de los 60, la muerte del arte<sup>13</sup> y su crisis de legitimidad han centrado el debate de la posmodernidad y la “pintura-pintura” ha ido quedando relegada a un espacio periférico, desbancada por me-

10. GARCÍA CANCLINI, N., “Noticias recientes sobre la hibridación”, *Revista Transcultural de Música-Transcultural Music Review*, n° 7, págs. 1-10, <http://www.sibetrans.com/trans/trans7/canclini.htm>, (Fecha de consulta 05/02/13).

11. A partir de los años 60 parece concretarse una breve genealogía en el uso del término que se extiende hasta el momento actual en ensayos como Perniola, M., *Op Cit*.

12. Para Juan Luis Moraza la era del Capitalismo Cultural, se caracteriza por la colisión de las esferas del arte y la economía, que implica un engrosamiento del ámbito artístico que ha traído aparejada una profunda interacción entre “ámbito” y “campo”. Moraza distingue entre “campo artístico” y “ámbito artístico” considerando al primero como un territorio inmaterial “constituido por un sistema de categorías, ideas, obras”, y al segundo como un territorio material constituido por “personas, instituciones, lugares, cosas.” El “ámbito artístico” legitima al “campo artístico”, decidiendo qué pertenece a él y qué queda excluido. Asimismo, esta contaminación simbiótica lleva al “campo” del arte a reflexionar sobre cuestiones intrínsecas al propio arte y a su sistema y aboca al artista a un cambio de autoidentificación que le hace adoptar, en ocasiones, modelos productivos e interpretativos propios del empresario, del gestor cultural, del conductor mediático o del activista político como estrategia de elevación de su estatus social.

Esta situación que expande el campo del arte implica, según Moraza, un debilitamiento del mismo, como consecuencia de la imposibilidad de discernir entre algunas experiencias artísticas y otras prácticas de la vida cotidiana, como la política o la sociología, que conduce a una crisis de legitimidad del arte que pone en peligro la existencia misma del ámbito artístico como tal y de la propia industria del arte. Cfr. MORAZA, J.L., ponencia dictada en el “Seminario Arte y Saber” (Arteleku, San Sebastián y UNIA, Sevilla, 2004).

13. DANTO, A., *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2010.

dios como la fotografía, la *performance* o la instalación (salvo la eclosión puntual de fenómenos excepcionales que reaccionaron frente a esa situación como la *Transvanguardia* italiana en los 80<sup>14</sup>).

Las teorías formalistas de Greenberg (que representan el paradigma moderno), desarrolladas en sus ensayos de los años 40 y 50<sup>15</sup>, fueron superadas en los 60 y 70 por artistas como Buren o teóricos como Krauss o Crimp. En este sentido, el paradigma moderno fundamentado en la autonomía de las artes y la búsqueda de la pureza, comienza a virar forzosamente hacia un nuevo paradigma postmoderno elástico, un sistema complejo integrado por una multiplicidad de prácticas artísticas híbridas difícilmente clasificables que atomizan la escena artística contemporánea.

En un artículo publicado en el nº 8 de la revista *October* (1979), Rosalind Krauss<sup>16</sup> planteaba un nuevo devenir del arte que rompía con la práctica y conceptualización modernas, reflexionando sobre cómo categorías como la escultura habían sido amasadas, estiradas y retorcidas en una extraordinaria demostración de elasticidad, revelando la forma en que un término cultural podía expandirse para hacer referencia a casi cualquier cosa. El texto de Rosalind Krauss encuentra la génesis de su planteamiento en el complejo arte de finales de los años 60, década en la que emergen una llamativa cantidad de denominaciones artísticas (*minimal art*, *conceptual art*, *land art*, *body art*, *arte povera*, *happening*, etc.) a las que sería difícil aplicar un denominador común. En esos mismos años, los textos de Douglas Crimp redefinían el estatuto de la fotografía en el campo expandido<sup>17</sup>.

Una década antes Daniel Buren inauguraba la senda del campo expandido de la pintura junto con los artistas, Olivo Mosset, Michel Parmentier y Niele Toroni. Con el deseo de cuestionar los límites de la pintura, el grupo decidió organizar una serie de acciones, de las cuales la primera se efectuó durante el “*18ème Salon de la Jeune Peinture*”, publicando en el catálogo de la exposición realizada en el Museo de Arte Moderno de París el manifiesto en el que se sentaban las bases de la nueva práctica<sup>18</sup>.

## 2.2. Antecedentes: La expansión de los límites del arte en Duchamp y Beuys (del *ready-made* a la escultura social)

Pero esta situación no era nueva... la figura de Marcel Duchamp se perfila como clara precursora del arte expandido; La investigación acerca de los límites de la pintura llevada a cabo por los artistas de las vanguardias culminó con el cuestionamiento del arte realizado por el principal exponente del Dadaísmo, que desembocó en el concepto de *ready-made* y la fusión de arte y vida... En este sentido, los campos expandidos de las artes pueden entenderse como consecuencia de la tendencia de las vanguardias de unir arte y vida, como reacción al paradigma moderno que buscaba la autonomía de las artes y como resultado de la búsqueda desprejuiciada

14. En los años 80 se produjo un resurgimiento de la pintura de la mano de movimientos como la Transvanguardia italiana o el Neoexpresionismo alemán, que tuvieron su paralelismo en Nueva York en artistas de corte neoexpresionista como Julian Schnabel y David Salle, o en nuestro país con exponentes de la figuración como Luis Gordillo, Guillermo Pérez Villalta o Miquel Barceló.

15. GREENBERG C., *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid, Siruela, 2006. Esta publicación recoge algunos de los ensayos más lúcidos del crítico, escritos entre 1939 y 1960.

16. KRAUSS, R., *La escultura en el campo expandido*, Barcelona, Paidós, 1979.

17. Crimp plasmó su interés en la hibridación de los géneros en octubre de 1977 en la exposición “*Pictures*”, comisariada para el Artists Space de Nueva York. La edición original del texto de Crimp, (*Pictures*, Artists Space, Nueva York, octubre 1977) fue publicada posteriormente en la revista *October*. Cfr. CRIMP, D., “*Pictures*”, *October*, Vol. 8, 1979, págs. 75-88. Más adelante, continuó sus reflexiones en torno a este tema en otros escritos. Cfr. CRIMP, D., “*Photographs at the End of Modernism*”, en *The Museum's Ruins*, The MIT Press, Cambridge, 1993; CRIMP, D., “*The end of the painting*”, *October*, Vol. 16, 1981, págs. 69-86.

18. BUREN, D.; MOSSET, O.; PARMENTIER, M.; TORONI, N., *Manifestation 0 – Lettre invitation à Manifestation 1*, 25 décembre 1966; y BUREN, D.; MOSSET, O.; PARMENTIER, M.; TORONI, N., *Puisque peindre c'est... - Manifestation 1*, 1967.

da, por parte de cada artista, del lenguaje más adecuado para la expresión de una idea, sin tener en cuenta la pertenencia a un género determinado. Beuys, recogerá el legado de Duchamp y llevará a sus máximas consecuencias la idea de arte = vida acuñando el concepto de escultura social.

### 2.3. Tensión de rotura: El giro marginal y la desestabilización del mundo del arte.

#### El caso extremo de la 55 Bial de Venecia en 2013

Sin embargo, la elasticidad del arte actual encuentra su punto de tensión de rotura en 2013 con la 55 Bial de Venecia, titulada “*El Palacio Enciclopédico*” comisariada por Massimiliano Gioni, que supuso un cambio de paradigma de lo que hasta el momento se había considerado arte, al poner al mismo nivel en una reseña artística prestigiosa el “*insider*” y el “*outsider art*” (equiparando a artistas profesionales y diletantes, salud mental y locura, artefactos y *ready-mades*, producciones antropológicas y obras de arte, etc.) hasta desestabilizar por completo el mundo del arte (institucionalizado<sup>19</sup>). Esta edición de la bial radicalizó la idea populista de que cualquiera podía hacer arte, implícita en el desarrollo de las neo-vanguardias y abanderada por Beuys, (“todo hombre es un artista”), integrando lo marginal e incluso lo ajeno al mundo del arte... Algo que internet y sus efectos virales también han puesto de manifiesto con la democratización de los talentos artísticos y la autopromoción a través de las redes.

No obstante, el retorno al orden no tardó en producirse y en la siguiente edición de la Bial de Venecia se restauró el *establishment* del mundo del arte. La reacción al giro radical se visibilizó en la 56 Bial de Venecia de 2015, “*Todos los mundos futuros*”, dirigida por Okwui Enwezor, con un nuevo giro “académico” que congregó a un gran número de artistas pertenecientes al ámbito institucional.

## 3. Mapeando el campo:

### Declinaciones de la pintura en la escena artística contemporánea

Llegados a este punto, trataremos de esbozar el contexto híbrido de la escena artística actual<sup>20</sup>, trazando un mapeado que recoja las últimas tendencias de la creación artística reciente en el marco del espacio flexible y transversal de la pintura expandida desde su consideración como *ready-made* hasta su anorexia, pasando por las distintas hibridaciones entre disciplinas<sup>21</sup>.

Analizaremos las derivas de la pintura y lo pictórico en el arte actual, partiendo de la consideración de la pintura como un concepto, como un sistema de pensamiento (y no solo como un lenguaje).

#### 3.1. Pintura pura o la pintura como *ready-made*

Comenzaremos con la referencia a artistas que introducen la pintura en el espacio expositivo como *ready-made*, en dos direcciones: reflexionando sobre los límites del formato cuadro que tradicionalmente alberga la representación pictórica y sobre la dependencia de la pintura del sustrato material, por un lado, o reordenando y confiriendo un nuevo significado a cuadros encontrados presentados a modo de instalación, por otro.

19. Mario Perniola habla de la oposición del “*giro fringe*” actual al “*insider art*” del período glorioso (de 1960 a 2010). PERNIOLA, M., *El arte expandido*, op cit.

20. Este intento de clasificación contradice la misma idea de hibridación, por lo que debe interpretarse no como una exhaustiva taxonomía en sentido estricto, sino como una selección de referentes realizada desde un sesgo personal, aglutinados bajo diferentes categorías permeables.

21. VÁZQUEZ, L., *Revisión de la idea de pintura desde una perspectiva contemporánea: Desdibujando los límites*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2016.



Fig.2. Marta Beltrán. *La novia vestía de negro*. Tinta china sobre papel de esbozo, 42 x 29,7 cm., 2015.

Son exponentes del primer caso artistas como Guillermo Mora, Miren Doiz e Irma Alvarez-Labiada, y, del segundo, autores como Hans-Peter Feldmann y Julio Falagán.

Algunos proyectos de finales de los años 60 como *Rueda de los placeres* (1967) de Ligia Pape, se perfilan como antecedentes de esta tipología, que reflexiona sobre la dialéctica entre presentación y representación en la pintura y ponen en el centro del discurso la autorreferencialidad y la autocrítica del medio.

### 3.2. Hibridaciones entre disciplinas: intersecciones, transiciones y transacciones

De la pintura pura nos desplazamos hacia la hibridación entre disciplinas, planteando una suerte de cartografía para ejemplificar distintos tipos de mestizajes entre las artes visuales.

En ningún caso se trata de realizar una clasificación en compartimentos estancos (lo que supondría una paradoja, una contradicción de la propia definición líquida de arte expandido), sino de establecer un sistema híbrido (incompleto y permeable) que permita ejemplificar los distintos resultados de las intersecciones, transiciones y transacciones (entendidas como intercambios, préstamos o negociaciones entre disciplinas).





Fig.3. Vista de la exposición de Fernando M. Romero "He atrapado una sombra" 18 febrero - 1 abril 2016, Crucero del Hospital Real de Granada.

Como hemos señalado, en los años 80, la crítica norteamericana Rosalind Krauss acuñó el concepto del "campo expandido" de las prácticas artísticas<sup>22</sup>. Tras años de búsqueda de la especificidad de cada medio de expresión, en los que cada género buscaba su singularidad, destacando aquellos rasgos que le eran más característicos, una nueva generación de artistas había decidido investigar en la dirección opuesta. Los resultados de esa experimentación: la mixtificación, la transgenericidad, la transgresión de los límites y el juego combinatorio entre disciplinas, han sido los rasgos definitorios del arte de las dos últimas décadas del s. XX, consolidando el caldo de cultivo en que se desarrolla el arte en el nuevo milenio.

Los campos disciplinares tradicionales se expanden hoy en múltiples variaciones, combinaciones y permutaciones, catalizadas por el fenómeno de la globalización. El antropólogo Néstor García Canclini, sugiere —en este escenario— la necesidad de desplazamiento del objeto de estudio de algunas disciplinas como el Arte, desde la identidad hasta los procesos de hibridación, ya que *"un mundo en creciente movimiento de hibridación requiere ser pensado no como un conjunto de unidades compactas, homogéneas y radicalmente distintas sino como intersecciones, transiciones y transacciones."*<sup>23</sup>

En este sentido, de la fusión Pintura+Dibujo (y sus derivaciones...ilustración, cómic, graffiti, diseño, etc.) surgen proyectos singulares de artistas como Marlene Dumas, Omar Galliani, Alessandro Verdi,

22. KRAUSS, R., *La escultura...*, op cit.

23. GARCÍA CANCLINI, N., "Noticias recientes...", op cit.

Mohisés Mahiques, Julie Mehretu, Raymon Pettibon, Tacita Dean, Banksy, Óscar Seco, José Luis Puche o, en la escena granadina, Ángeles Agrela, Jesús Zurita, Juan Francisco Casas, Iván Izquierdo o Marta Beltrán.

En el maridaje Pintura+Escultura, la pinto-escultura dialoga en su tridimensionalidad con el espacio. Partiendo de antecedentes clásicos como la obra *Monograma* (1955) de Robert Rauschenberg que representa un punto de partida de esta tendencia, son claros ejemplos, el trabajo de Anish Kapoor, Ángela de la Cruz, Paloma Gámez, Miquel Mont o Ana H. del Amo o, en la escena granadina, artistas como Marina R. Vargas, Roberto Urbano o Laia Arqueros.

Por otro lado, la transmutación del espacio-cuadro al espacio-ambiente genera proyectos híbridos de instalación/intervención *site specific*, proyectándose la pintura en instalaciones o intervenciones que invaden el museo o el contexto real (el espacio urbano o el paisaje), generando prótesis o apéndices que producen interferencias o mimesis con el entorno: desde Daniel Buren o Christo & Jeanne-Claude, (como precursores en los años 60), hasta artistas como Chiharu Shiota, Maider López, Irene Grau, Carlos Macià o Soledad Sevilla.

Cuando la pintura incorpora no solo el espacio sino también la dimensión temporal y el movimiento, surgen sofisticadas propuestas donde ésta se contamina de la *performance*, el arte de acción, el *body art* o el arte relacional. En este punto, la pintura y el tiempo se combinan en proyectos con una dimensión performativa que trasciende el propio soporte pictórico. Sirva de muestra en este punto el trabajo de artistas como Roman Opalka, Rebecca Horn, Elena Bajo, Santiago Sierra, David Catá, Juan Carlos Bracho o Alegría & Piñero, partiendo de antecedentes históricos como Yves Klein, Dennis Oppenheim, On Kawara o Channa Horwitz.

Del connubio entre pintura e imagen surgen algunos proyectos en los que se utiliza el medio pictórico con referencias directas a la fotografía (por ejemplo un tipo de pintura borrosa que Jordan Kantor catalogó como “efecto Tuymans”<sup>24</sup> que encuentra su antecedente en Gerhard Richter) o viceversa (la fotografía con un claro sentido pictórico con precursores como Cindy Sherman), la yuxtaposición de ambas o la utilización de una disciplina como proceso de traducción de la otra (tal es el caso de Vik Muniz).

Artistas como Luc Tuymans, Juan Ugalde, Susy Gómez, José Ramón Amondarain, Hendrik Kersten, Alain Urrutia, Simeón Saiz Ruiz, pertenecen a esta categoría de viajes de ida y vuelta entre pintura y fotografía en sus distintas acepciones. En la escena granadina encontramos interesantes nombres como Carlos Aires, Mari Ángeles Díaz Barbado, Simon Zabell, Fernando M. Romero, Pedro Cuadra, María Dávila o Miguel Scheroff.

La combinación de pintura y audiovisual expande la pintura hacia el territorio del movimiento. Michael Borremans, William Kentridge, Tabaimo, Francis Alÿs, Álvaro Negro, Studio Azzurro, Pipilotti Rist, Marina Núñez o Chico López, (en el ámbito local) ejemplifican este caso, partiendo de antecedentes históricos como Nam June Paik, Bruce Nauman o Bill Viola. En otro sentido, pero también absolutamente pictórico, resulta representativo el trabajo de José Antonio Sistiaga (que empezó a realizar películas pintando directamente sobre el celuloide) o los diaporamas de José Val del Omar.

24. KANTOR, J., “The Tuymans Effect” en *Artforum*, Noviembre, 2004.

### 3.3. Pintar sin pintura

Pero, la pintura deja de ser una técnica o un medio para abrirse a infinitas posibilidades de materialización que expanden la idea tradicional de pintura gracias a la utilización de materiales no convencionales, no pictóricos<sup>25</sup>.

Son claramente representativos en este capítulo por la utilización de materiales particulares, El Anatsui (chapas de latas recicladas), James Turrell o Dan Flavin (luz), Ghada Amer (hilos), Mona Hatoum (cabello), Damien Hirst (mariposas), Carmen Calvo (vidrio y cerámica), etc. Entre los antecedentes, resultan destacables algunos trabajos de los exponentes del *Arte Povera* italiano, como las pinturas de espejo de Michelangelo Pistoletto o los proyectos desarrollados con elementos vegetales de Giuseppe Penone.



Fig. 4. Vista de la exposición de Chico López "Art in progress..." 10 febrero – 29 abril 2016, Palacio de la Madraza de Granada.

### 3.4. La pintura como idea

Tras explorar las distintas combinaciones y permutaciones entre la pintura y otras disciplinas, abordaremos la radicalidad del "método de la despintura" de Perejaume. En su proyecto *Compostaje de nueve pinturas, compostaje de seis pinturas y compostaje de una pintura con marco y vidrio* (1994), Perejaume pone en proceso de compostaje los elementos materiales de un cuadro. El título alude al proceso de transformación de la materia orgánica para obtener el compost o abono natural. Si la tradición pictórica se fundamenta en el esfuerzo de la representación, Perejaume reduce la pintura a su condición estrictamente matériaca. Una de las referencias constantes del artista es la pintura como medio de representación, que él vincula con su interés por el paisaje. En este sentido, buena parte de sus obras, tanto literarias como visuales, plantean vínculos entre los elementos pictóricos, el paisaje y los parámetros propios de la representación pictórica. Es en este contexto donde hay que situar el término "despintura", uno de los conceptos clave del autor. La despintura deja que sea la pintura la que cuestione sus propios fundamentos. Tal y como explica el propio Perejaume: "La eliminación de la representación a través de la abstracción, el monocromo y la desmaterialización, subgéneros todos ellos de las postrimerías de la modernidad, son radicalizados por la despintura. Considerando la pintura como una predadora, la despintura tiene por objetivo la restitución metódica de los elementos invertidos en tanta representación como nos rodea."<sup>26</sup>

Junto al trabajo de Perejaume, los proyectos de Patricia Gómez y María Jesús González, Chistian Capurro y Jorge Otero-Pailos, resultan tremendamente significativos para ilustrar el concepto.

25. HERNANDO, J., *Pintar sin pintura*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2002 y Cfr. PICAZO, G., *Pintar sense pintar*, Lleida, Centre d'Art la Panera, 2005.

26. MACBA, Archivo del Fondo de la Colección. <http://www.macba.cat/es/compostatge-de-nou-pintures-compostatge-de-sis-pintures-i-compostatge-duna-pintura-amb-marc-i-vidre-1789> (Fecha de consulta: 5/10/2016).



Fig.5. Cristina Ramírez. Aire frío. Vista general de la intervención site specific en la exposición "La muerte y el ciego", 19 mayo - 7 julio 2017, Sala de Exposiciones del Parque Tecnológico de la Salud de Granada.

De la bulimia pictórica, que recombina compulsivamente distintos recursos sin limitaciones ni prejuicios vomitando una pintura híbrida que en ocasiones se proyecta incluso hacia otras disciplinas, pasamos al fenómeno de la anorexia<sup>27</sup>. La pintura desbordada, desmedida, exuberante, se repliega sobre sí misma hasta alcanzar un carácter efímero tras sufrir un proceso de desmaterialización de la obra que aboca a la pérdida total de su soporte tangible, en el trabajo de artistas como Óscar Muñoz, Xu Bing o Yukinori Yanagi...o alcanzar el grado cero, en el trabajo radical de artistas como Ignasi Aballí, Jean-Daniel Berclaz o Chico López en nuestro contexto más inmediato.

Finalmente, el desvanecimiento total de la pintura adviene, reduciéndose al concepto y perdiendo su soporte tangible.

#### 4. Tres casos de estudio en la escena artística granadina

Una vez revisados las distintas tipologías de proyectos pictóricos en el campo expandido haciendo referencia a artistas de finales del s. XX y el s. XXI, dedicaremos especial atención en este apartado a algunos proyectos expositivos de artistas emergentes de la escena local granadina que han participado en la programación expositiva de La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea de la Universidad de Granada durante el período

27. BONITO, O., "L'anoressia dell'arte...", op cit.



2016-2018, con el apoyo del Proyecto de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad “ARTAPP [HAR2014-58134-R]”.

#### 4.1. “La muerte y el ciego” de Cristina Ramírez

La exposición “*La muerte y el ciego*” de Cristina Ramírez, presentada en la Sala de Exposiciones del Parque Tecnológico de la Salud de la Universidad de Granada, del 19 de mayo al 7 de julio de 2017<sup>28</sup>, propone un ejemplo de interdisciplinariedad y pintura expandida. Los dibujos de Cristina Ramírez van más allá de su propio medio y se desbordan por el espacio creando una intervención mural *site specific* –en diálogo con el paisaje natural que circunda la sala de exposiciones– y tomando forma en una singular escultura. A través de una veintena de obras, el proyecto personal de la artista reflexiona sobre la representación del horror cósmico creado por el impacto de las fuerzas sobrenaturales en espacios naturales inhóspitos y desiertos sin ningún rastro de vida.

Paradójicamente, las escenas creadas por la artista representan naturalezas preñadas de artificialidad. Cristina Ramírez consigue crear un espacio de inquietud, desolación, devastación y muerte que abruma al espectador y lo lleva a sumergirse de lleno en el pesimismo y la impotencia.

Estrechamente emparentada con la estética de artistas como Jesús Zurita, la poética de Cristina Ramírez plantea un elegante equilibrio entre abstracción y figuración, lo lleno y lo vacío, la profusión de detalles y la economía de recursos, la transparencia y la opacidad, y la luz y la sombra. Su poética se expande y supera los límites del papel y de la propia arquitectura, como sucede con los proyectos de dibujo expandido realizados por artistas de referencia internacional, como Julie Mehretu, con cuya obra la obra de Cristina Ramírez tiene rasgos comunes.

La representación del paisaje dentro del espacio expositivo está conectada con el paisaje natural exterior en el que se inserta la sala de exposiciones y con el que su obra mantiene un diálogo constructivo. La angustia existencial que emana del proyecto de Cristina Ramírez impregna el entorno como en los paisajes románticos, donde las emociones y los sentimientos se proyectan en el espectador y lo abruman.

#### 4.2. “Vueltas y penumbras” de Álvaro Albaladejo

El proyecto expositivo “*Vueltas y penumbras*” del artista Álvaro Albaladejo concentraba en la Sala de Exposiciones del Parque Tecnológico de la Salud de la Universidad de Granada, desde el 19 de mayo hasta el 7 de julio de 2017<sup>29</sup>, siete obras en las que la geometría y la alucinación –que constituyen el núcleo de las principales preocupaciones del artista– se convertían en objeto de estudio.

El color negro intenso atraviesa la mayoría de las esculturas e instalaciones de Albaladejo, que se retuercen, giran y doblan sobre sí mismas en un intento infructuoso de profundizar en su propia esencia. En esta muestra, el color –o más bien su ausencia– inunda las piezas, que funcionan como “esculturas-pinturas” que sostienen la capa pictórica, la envuelven o la dispersan en el espacio de la sala de exposición.

28. MAZUECOS, B. (coord.), *Cristina Ramírez. La muerte y el ciego*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2017.

29. MAZUECOS, B. (coord.), *Álvaro Albaladejo. Vueltas y penumbras*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2018.



Fig.6. Álvaro Albaladejo. Quisiera contentar metales afines.. Metal repujado, metal pulido, bisagras vaivén pintura negra y pintura termocrómica, 140 x 70 x 3 cm, 2017.

sas, pero al mismo tiempo captar su naturaleza cambiante.

Así se establece una dialéctica de los opuestos entre esencia y apariencia, movimiento y quietud, corporeidad e inmaterialidad, luz y sombra, monocromía y policromía, etc. Esa poética refuerza la idea de la división y la alteración de la conciencia, colocando al espectador en un espacio incierto poniendo en crisis sus parámetros mentales, certezas y percepciones del mundo.

La línea curva que anima las esculto-pinturas de Álvaro Albaladejo obliga al espectador a recorrer el espacio expositivo siguiendo un recorrido serpenteante marcado por diferentes hitos escultóricos, que funcionan, en su conjunto, como una gran instalación en diálogo con el entorno. Construye un no-lugar donde el visitante se ve obligado a vagar, replicando los mismos ritmos alienados que el artista imprime a sus obras.

Conectado con las obras de Anish Kapoor y Oliver Johnson, el universo particular de Albaladejo está conformado por la experimentación e innovación en los materiales y las técnicas que emplea a través de estrategias como el uso de la pintura termocrómica que provoca giros de color en función de la temperatura ambiente; la aplicación de pigmentos negros no aglutinados que crean profundidades abisales; el recurso a trampantojos que evocan cualidades materiales que son meras simulaciones o ilusiones de otras texturas y componentes y, en última instancia, la aplicación de juegos ópticos e ilusiones visuales creadas a través de los materiales y por la transgresión de la forma.

Además, la alienación en sus obras se refiere a la estética de la deconstrucción que articula la poética personal de artistas como Ángela de la Cruz o Guillermo Mora.

Álvaro Albaladejo parece cristalizar las distintas etapas del proceso creativo, que terminan profundamente arraigadas en el propio material.

La mutabilidad y la inmanencia se unen en un trabajo sólido y sobrio; un trabajo que logra aprehender la esencia de las co-

### 4.3. “El espectador. Museum Hours” de Cristina Megía

La obra de Cristina Megía está impregnada de un fuerte carácter autobiográfico y representa experiencias y situaciones vinculadas a su historia personal: lo que vive es lo que pinta, posicionándose en su trabajo con la reflexividad exigida a un antropólogo para registrar la realidad, consciente de la contaminación del campo por la introducción de su sesgo subjetivo. Pero el verdadero objeto de estudio del proyecto pictórico personal de Cristina Megía no es el tema, sino la propia tradición pictórica... o mejor, el tema es la pintura... el medio se convierte en el auténtico mensaje, mientras que la narrativa es solo un pretexto, una excusa que precede y se anticipa al verdadero objeto de estudio, conduciéndonos hasta él...

porque el verdadero argumento de la pintura de Cristina Megía, la auténtica trama, es la del lienzo sobre el que se asienta ordenadamente una estratigrafía de capas pictóricas magistralmente dispuestas.



Fig.7. Cristina Megía. Museum hours. Óleo sobre lino, 136 x 150 cm., 2016.

La exposición “*El espectador. Museum Hours*” organizada en el Palacio de la Madraza de Granada del 27 de abril al 25 de junio de 2017<sup>30</sup>, organiza trabajos de la autora de los cinco últimos años que sirven como antecedentes de su proyecto reciente y ayudan al espectador a aprehender su poética y los elementos centrales que la articulan: la preocupación por la factura y la pureza de los materiales, el elegante tratamiento de la luz, las continuas referencias al cine y la fotografía, la idea de viaje como catalizador de estímulos externos y eje vertebrador de una producción heterogénea, el equilibrio entre presencias y ausencias, la densidad de las atmósferas cotidianas, la riqueza contenida de una excelente paleta y una figuración depurada que se recrea en las cualidades materiales del medio, imprimiendo su propia seña de identidad.

Su pintura, –que remite inevitablemente al maestro Edward Hopper–, configura un complejo sistema de pensamiento que traduce e interpreta visualmente la realidad, proponiéndonos una reflexión pictórica acerca del papel del espectador y de la importancia de su mirada en la construcción de la obra y... en definitiva, de la propia realidad; todo lo que queda en los márgenes, fuera de foco, es obviado y termina por diluirse o desaparecer de la Historia y la Historiografía. Cristina Megía propone un viaje de ida y vuelta hacia la fotografía pero reivindicando en su trabajo el tiempo lento de la pintura (no solamente el que exige su práctica, sino también su contemplación), defendiendo un estilo de vida totalmente opuesto a los ritmos imperantes, impuestos por la globalización y el abuso de las nuevas tecnologías en las frenéticas sociedades de

30. MAZUECOS, B. (coord.), *Cristina Megía. El espectador. Museum Hours*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2017.

la información, transformando —en palabras de la artista— *“el mundo real en un imaginario pictórico que trata de destilar la belleza para hacerla visible mediante la pintura.”*

## Epílogo

La superación de los postulados de Clement Greenberg sobre la pureza de la pintura consintió el viraje hacia la idea de un arte dúctil y maleable defendida por Daniel Buren, Rosalind Krauss o Douglas Crimp (inspirados, a su vez, por antecedentes como Duchamp o Beuys que expandieron sin precedentes los límites del arte). Los comportamientos artísticos surgidos en este contexto facilitaron una rápida evolución hacia una total elasticidad en las prácticas artísticas actuales.

En este proceso, sin embargo, el estiramiento de los límites del arte alcanzó su punto de tensión de rotura en casos extremos como el de la 55 Bienal de Venecia en 2013, que disolvió los límites entre mundos del arte diversos y entre el arte y otras prácticas extra-artísticas y la propia realidad, nivelando ámbitos dispares hasta provocar una crisis de legitimidad del arte y un retorno al orden como reacción, en la edición de la bienal sucesiva.

Una vez analizado el contexto, el objetivo de este artículo ha sido presentar una cartografía de la pintura en el campo expandido, donde el recurso a la categorización en tipologías ha sido solo una estrategia para la ordenación del discurso, debiendo ser éstas entendidas no como compartimentos estancos sino como espacios permeables y porosos, de límites difusos. Las declinaciones y variantes de la pintura en la escena artística contemporánea atraviesan la consideración de la pintura como *ready-made* (y la dialéctica entre presentación y representación), las hibridaciones entre disciplinas, la pintura ejecutada con materiales extra-pictóricos... hasta concluir en el proceso de deconstrucción de la pintura misma que aboca, inexorablemente, a su propia anorexia.

*Fecha de recepción: 20/09/2017*

*Fecha de aceptación: 08/11/2017*